

Kunstreligion und Musik 1800 – 1900 – 2000

Herausgegeben von Siegfried Oechsle und Bernd Sponheuer

Kieler Schriften zur Musikwissenschaft

Herausgegeben von Siegfried Oechsle und Bernd Sponheuer
in Verbindung mit Friedhelm Krummacher

Band LIII

Kunstreligion und Musik

1800 – 1900 – 2000

Herausgegeben von Siegfried Oechsle
und Bernd Sponheuer



Bärenreiter
Kassel · Basel · London · New York · Praha

Gedruckt mit Unterstützung
der Gesellschaft für Musikforschung

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über www.dnb.de abrufbar.

© 2015 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Satz: Carola Trabert, Göttingen
Druck und Bindung: Beltz Bad Langensalza GmbH, Bad Langensalza
ISBN 978-3-7618-2384-2

www.baerenreiter.com

Inhalt

Siegfried Oechsle, Bernd Sponheuer: Vorwort	7
Siegfried Oechsle (Kiel): KunstMusikReligion – Aspekte einer folgenreichen romantischen Matrix	9
Albert Meier (Kiel): Das romantische Konzept »Kunstreligion« aus literaturwissenschaftlicher Perspektive	25
Tobias Janz (Kiel): Zur Metaphysik der Musik bei Wagner oder: Kunstreligion als Gegenmoderne	37
Wolfram Steinbeck (Köln): »Messen ohne Text«? Zur Sakralisierung der Symphonik Anton Bruckners	61
Walter Werbeck (Greifswald): Richard Strauss als Verächter von Kunstreligion?	69
Hermann Danuser (Berlin): Kunst des Absoluten – Absolute Kunst	85
Wolfgang Rathert (München/Berlin): Weltanschauungsmusik und »Redemptive Culture« – Anmerkungen zur transatlantischen Musikkultur um 1900	97
Michael Fjeldsøe (Kopenhagen): Kritik der Kunstreligion in antiromantischen Konzepten von Modernität 1900–1930	113
Richard Klein (Freiburg i.Br.): Kunstreligion auf Amerikanisch am Beispiel Bob Dylan	129
Bernd Sponheuer (Kiel): Popmusik und Kunstreligion Theoretische Überlegungen	147
Dorothea Redepenning (Heidelberg): »Nova musica sacra« – Sakralisierungstendenzen in der spät- und postsowjetischen Musik	161
Christoph Reinfandt (Tübingen): Paradoxe Kontingenzbewältigung Zur Ästhetik der Stille in der populären Musik	179
Personenregister	197

KunstMusikReligion – Aspekte einer folgenreichen romantischen Matrix*

von Siegfried Oechsle (Kiel)

Der Begriff »Kunstreligion« vermag noch immer konträre Reaktionen auszulösen. Verwunderung und Faszination stehen Irritation oder gar Empörung gegenüber. Befremden kann sich bereits für die Jahre der Entstehung einstellen, besonders im Hinblick auf den rasanten Wandel des Sprechens über Musik vom heiteren, gelegentlich sarkastisch gewürzten Konversationston der Mozart-Zeit hin zum schwärmerischen Ton frühromantischer »Herzensergießungen«. Nicht weniger verwundert jedoch, dass die neue Emphase zumindest in den nächsten hundert Jahren kaum verblasst – auch wenn sich in die Rede von der »heiligen Musik« ironische Untertöne einschleichen können. So lässt Hugo von Hofmannsthal den Komponisten am Ende des Vorspiels zur Oper *Ariadne auf Naxos* »mit fast trunkener Feierlichkeit« ausrufen:

Musik ist heilige Kunst,
zu versammeln alle Arten von Mut
wie Cherubim
um einen strahlenden Thron!
Das ist Musik,
und darum ist sie die heilige unter den Künsten!¹

Das Phänomen »Kunstreligion« hat freilich auch grundsätzliche Bedenken provoziert. Nicht zuletzt in der Rückschau vom Beginn des 21. Jahrhunderts aus kann es sich als ein ideologisch hoch belastetes Gelände darbieten. Diese Sicht begegnet etwa in Dirk von Petersdorffs polemischem Essay »200 Jahre deutsche Kunstreligion!« von 1997. Darin firmiert Kunstreligion als »(deutsches) Oppositionsmodell zu den Grundlagen der westlichen Welt«², wie diese sich als »die« Moderne seit 1789 konstituiert habe.

- * Der Text ist aus der Einleitung des Kieler Symposions *Kunstreligion und Musik 1800 – 1900 – 2000* hervorgegangen.
- 1 Hugo von Hofmannsthal, *Ariadne auf Naxos. Oper in einem Aufzug nebst einem Vorspiel. Neue Bearbeitung [1913/1916]*, in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, Bd. 24: *Operndichtungen 2*, hrsg. von Manfred Hoppe, Frankfurt a. M. 1985, S. 7–48, hier S. 24.
- 2 Dirk von Petersdorff, »200 Jahre deutsche Kunstreligion!«, in: ders., *Verlorene Kämpfe. Essays*, Frankfurt a. M. 2001, S. 15–45, hier S. 22.

Das romantische Konzept ›Kunstreligion‹ aus literaturwissenschaftlicher Perspektive

von Albert Meier (Kiel)

Der Künstler wird dann so zu einer Art von kleinem lieben Gott gemacht,
weil man an den großen nicht mehr so recht glaubt.
Theodor W. Adorno: *Ästhetik* (1958/59)

Von einer ›Kunstreligion‹ spricht zuerst – das ist bekannt – Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher in den 1799 erschienenen Reden *Über die Religion*. Das Interesse des theologischen Romantikers ist dabei jedoch weit mehr auf Religion als auf Kunst gerichtet, d. h. er ordnet das Ästhetische dem Numinosen entschieden unter. Alle Kunst wird demgemäß als bloße Dienerin der Religion verstanden, der sie seit jeher ihren Reiz verliehen habe. In Zeiten religiöser Legitimationsprobleme soll sie das nun erst recht leisten: »Nur das weiß ich daß sich der Kunstsinn nie [...] der Religion genähert hat, ohne sie mit neuer Schönheit und Heiligkeit zu überschütten und ihre ursprüngliche Beschränktheit freundlich zu mildern«.¹

Worin die Kunst der Religion nahe kommt, das ist in Schleiermachers Augen die gemeinsame Ausrichtung auf ein ›Unendliches‹, d. h. auf das, was menschliche Normalerfahrung übersteigt.² Will er die Religion nun den aufgeklärten Ansprüchen der »Gebildeten unter ihren Verächtern« dadurch anpassen, dass er sie als »Sinn und Geschmack fürs Unendliche« erläutert,³ dann muss Kunst umso selbstverständlicher auf Religion verpflichtet werden. Romantischer Ästhetik zufolge zehrt die Kunst ja ebenfalls vom Unendlichen, das sie in fragmentarischer Gestalt (und damit

- 1 Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*, mit einer Einleitung hrsg. von Andreas Arndt (Philosophische Bibliothek, 563), Hamburg 2004, S. 93 ff.; vgl. Heinrich Detering, »Was ist Kunstreligion? Systematische und historische Bemerkungen«, in: *Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung*, Bd. 1: *Der Ursprung des Konzepts um 1800*, hrsg. von Albert Meier, Alessandro Costazza und Gérard Laudin unter Mitwirkung von Stephanie Düsterhöft und Martina Schwalm, Berlin und New York 2011, S. 11–27.
- 2 Weil die Musik diesem ›Unendlichen‹ besonders adäquat ist, stellt sie auch einen privilegierten Zugang zum Numinosen dar (vgl. Günter Scholtz, *Schleiermachers Musikphilosophie*, Göttingen 1981, speziell S. 20–25).
- 3 Schleiermacher, *Über die Religion* (wie Anm. 1), S. 30.

Zur Metaphysik der Musik bei Wagner oder: Kunstreligion als Gegenmoderne

von Tobias Janz (Kiel)

Aus diesem letzteren Grunde der Leiden,
mit denen er den Zustand der Begeisterung, in welchem er uns
so unaussprechlich entzückt, zu entgelten hat, dürfte uns der Musiker wieder
verehrungswürdiger als andere Künstler, ja fast mit einem Anspruch an
Heilighaltung erscheinen. Denn seine Kunst verhält sich in Wahrheit
zum Komplex aller anderen Künste wie die *Religion* zur *Kirche*.
Wagner, Beethoven

Kunst und Religion sind nicht nur in Richard Wagners künstlerischem Schaffen, sondern vor allem in seinen Schriften so wichtige und so stark miteinander verklammerte Themen, dass die Literatur über ihre Bedeutung für Wagners »geistige Entwicklung« nur noch schwer zu überblicken ist.¹ Darüber, wie Kunst und Religion bei Wagner zueinander stehen, herrscht dabei ebenso wenig Einigkeit wie über die Implikationen, die sich daraus für Wagners Musikbegriff und für sein im engeren Sinne künstlerisches Schaffen ergeben. Dies liegt nicht zuletzt daran, dass Wagner selbst hierzu keine einfach zu rekonstruierende und über die Jahre beibehaltene Position bezogen hat. Für das eng damit verbundene Thema Kunstreligion gilt letzteres sogar in besonderem Maße, denn wenn sie auch als Idee oder Anschauung zu den historischen Voraussetzungen der Entstehung und der Rezeption von Wagners Werken gehört, so zählt sie, anders als ihre ideengeschichtlichen Komponenten ›Kunst‹ und ›Religion‹, doch nicht zu den direkt in den Werken verhandelten Gegenständen. Ein Befund, der interessanterweise sogar noch in Wagners Schriften sein Pendant hat, denn der Komponist des *Parsifal* – für viele ein Gipfel oder gar Endpunkt deutscher romantischer Kunstreligion –, verwendet selbst, obwohl er sich ansonsten ja

1 Einen Anfang macht Hugo Dinger, *Richard Wagners geistige Entwicklung. Versuch einer Darstellung der Weltanschauung Richard Wagners mit Rücksichtnahme auf deren Verhältnis zu den Junghegelianern und Arthur Schopenhauer*, Leipzig 1892. Für die aktuelle Diskussion vgl. die Beiträge in *wagnerspectrum* 5 (2009), H. 2, Themenschwerpunkt »Bayreuther Theologie«, insbesondere Claus-Dieter Osthövener, »Konstellationen des Erlösungsgedankens«, S. 51–80, und Micha Brumlik, »Erlösung von der Erlösung. Richard Wagners Christologie«, S. 81–104.

»Messen ohne Text«? Zur Sakralisierung der Symphonik

Anton Bruckners

von Wolfram Steinbeck (Köln)

Es gibt wohl kein musikalisches Œuvre, welches in gleicher Weise als Ausdruck inbrünstiger Religiosität und Frömmigkeit rezipiert wurde wie das Anton Bruckners. Bruckners Gesamtwerk, ob Kirchenmusik oder Symphonie, habe eine Sonderstellung wie Wagners *Parsifal* und Beethovens *Neunte*. Seine Musik

ist ein einziger Hymnus an die Gottheit, ein einziges Te Deum laudamus [...]. Bruckner, der kirchlich-gläubige Katholik, scheint von der Vorsehung auserwählt worden zu sein, in einer Zeit des Unglaubens [...] durch seine Symphonien auch denen, die sich den Lehren der Kirchen entzogen, den Beweis zu erbringen, daß es außer den materiellen Dingen noch höhere geistige Güter gibt.

So steht es auf den letzten Seiten der immer noch einschlägigen Bruckner-Biographie von Göllerich und Auer aus dem Jahr 1937¹: eine klassische Konstruktion von »Kunstreligion«, Musik als Glaubensbotschaft, wenn nicht – »in einer Zeit des Unglaubens« – als Glaubensersatz. »Bruckner und die Frömmigkeit sind [nahezu] synonym geworden«, meint 1980 noch Leopold Kantner.² Und als »Musikant Gottes« geistert Bruckner nach wie vor durch die populäre und wissenschaftliche Literatur.³ Woher kommt das?

Bruckner schrieb, wie wir wissen, vor allem Kirchenmusik und Symphonien. Dabei ist die zeitliche Abfolge bemerkenswert: Nach etlichen kleineren kirchenmusikalischen Chorwerken der frühen Jahre vor seinem Durchbruch zum »eigentlichen« Bruckner bis in die Mitte der 1860er-Jahre entstanden in den Jahren 1868 zunächst die drei großen Messen, anschließend die (neun oder zehn) großen Symphonien (wobei die Entstehung der *Ersten* allerdings noch in die Zeit der Messen fällt). In der Symphonie-

1 Anton Göllerich und Max Auer, *Anton Bruckner. Ein Lebens- und Schaffensbild*, 4 Bde. (in 9 Teilen), Regensburg 1922–37, Bd. 4, Teil 3, Regensburg 1936, S. 642.

2 Leopold M. Kantner, »Die Frömmigkeit Anton Bruckners«, in: *Anton Bruckner in Wien. Eine kritische Studie zu seiner Persönlichkeit* (Anton Bruckner, Dokumente und Studien, 2), Graz 1980, S. 229–278, hier S. 229.

3 Vgl. dazu Hans-Joachim Hinrichsen, »Bruckner, der große Unbekannte«, in: *Bruckner Handbuch*, hrsg. von dems., Stuttgart und Weimar 2010, S. 2–5, hier S. 3, und Erich Wolfgang Partsch, »Die Bruckner-Rezeption«, in: ebd., S. 339–372, hier S. 340 ff.

Richard Strauss als Verächter von Kunstreligion?

von Walter Werbeck (Greifswald)

Richard Strauss gehört nicht zu den Komponisten, von denen man Bekenntnisse zu einer Kunst bzw. zu einer Musik erwartet, die religiöse Funktionen erfüllen könnte. Eigenem Bekunden zufolge hegte er bereits seit seinem 15. Lebensjahr Antipathien gegen die christliche Religion¹ – möglicherweise gefördert durch das altkatholische Dogma, dem sein Vater anhing und das die Unfehlbarkeit des Papstes ebenso wie den Zölibat ausschloss.² Strauss war 12 Jahre alt, als er an einer Messe für gemischten Chor a cappella arbeitete; er stellte vier Sätze fertig (ohne Gloria und Credo) und widmete sie seinem lieben Papa.³ Mit 15 Jahren verfertigte er, im Zusammenhang mit Kontrapunkt-Studien, eine Vokalfuge mit dem Text »Der Herr ist König«.⁴ Danach hat er, sein ganzes langes Leben lang, von Kompositionen mit dezidiert christlichen Texten strikt abgesehen.

In den frühen 1890er-Jahren, so Strauss' Erinnerung, seien ihm mit Hilfe Nietzsches seine Vorbehalte gegen das Christentum »befreit, bestärkt und begründet« worden.⁵ Seit dieser Zeit war Strauss bekennender Antichrist. Er ließ seine Konfession in Kompositionen einfließen – seine *Alpensinfonie* trug im Konzeptstadium den Arbeitstitel »Der Antichrist. Eine Alpensinfonie«.⁶ Aber er chiffrierte seine Skepsis gegenüber der christlichen Kirche nicht nur in seinen Werken, er ging auch durchaus offen mit ihr um, verschwieg sie jedenfalls nicht, wenn sie sein Komponieren tangierte. »Sie wissen vielleicht noch gar nicht, ein wie leidenschaftlicher Antichrist ich bin«, schrieb er Stefan Zweig im Frühling 1935, und zum Beleg erinnerte sich Strauss an die Arbeit an *Salome* 30 Jahre zuvor: Er habe damals »den braven Johanaan mehr oder minder als

1 Richard Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*, hrsg. von Willi Schuh, Zürich 1981, S. 211.

2 Bryan Gilliam, *The Life of Richard Strauss*, Cambridge 1999, S. 25.

3 Vgl. die Angaben in: *Richard Strauss Werkverzeichnis*, hrsg. von Franz Trenner, Wien und München 1985, S. 11. Demnach entstanden Kyrie, Sanctus und Agnus im Mai 1877, das Benedictus erst Ende Dezember desselben Jahres. In Trenners Verzeichnis erhielt die Messe die Nr. 54.

4 Ebd., S. 15, Trenner-Verzeichnis Nr. 81.

5 Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen* (wie Anm. 1), S. 211.

6 Zur Entstehungsgeschichte der *Alpensinfonie* vgl. Rainer Bayreuther, *Richard Strauss' Alpensinfonie. Entstehung, Analyse und Interpretation* (Musikwissenschaftliche Publikationen, 6), Hildesheim u. a. 1997, vor allem Kap. 2, S. 73 ff., sowie Walter Werbeck, *Die Tondichtungen von Richard Strauss* (Dokumente und Studien zu Richard Strauss, 2), Tutzing 1996, S. 183–207.

Kunst des Absoluten – Absolute Kunst

von Hermann Danuser (Berlin)

Absolute Kunstwelten gibt es einerseits innerhalb, andererseits außerhalb von Weltanschauungsmusik; so stehen eine »Kunst des Absoluten« und eine »absolute Tonkunst« einander gegenüber.¹ Weltanschauungsmusik setzt einen inner- und gleichermaßen einen außermusikalischen Weltbegriff voraus, der von autonomie- wie heteronomieästhetischen Prinzipien gestützt wird, und zwar nicht im Sinne einer beliebigen Kombination, sondern im Gegenteil als eine notwendige Paradoxie. Liegt nur eine der beiden Seiten ausgebildet vor – etwa eine heteronomieästhetisch orientierte »Tendenz-kunst« ohne autonomieästhetischen Anspruch oder eine autonome Tonkunst ohne Außenbezüge durch Text, Programm, Skript oder Bild –, handelt es sich um keine Weltanschauungsmusik in striktem Sinne. Zu einer absoluten Kunstwelt qua Kunst des Absoluten kann Weltanschauungsmusik nur werden, wenn in einem Werk beide konträren Ebenen, die Dimensionen sowohl des inner- als auch des außermusikalischen Weltbezugs, nach selbstreferentiellen Verfahren gestaltet sind.

Weltanschauungsmusik offenbart mit ihrem heteronomieästhetischen Weltbezug zwar eine Eigenheit, die sie von absoluter Instrumentalmusik scheidet; aber die autonomieästhetische Seite, ihr innermusikalischer Weltbezug, kann einer autopoeischen Genese folgen. Da Weltanschauungsmusik diesen doppelten Bezug ausprägen muss, um überhaupt Weltanschauungsmusik zu sein, scheint es zunächst fraglich, ob sie überhaupt jemals zu einer absoluten Kunst werden könne; doch der im Folgenden für Werke Wagners, Nietzsches und Schönbergs skizzierte Weg erlaubt es, sie in strengem Sinne so zu begreifen. Die »Kunst des Absoluten« wird in Kunstreligion zu »absoluter Kunst«, wenn der Genitiv »des Absoluten« in beiden Formen, als Genitivus objectivus wie als Genitivus subjectivus, künstlerisch in Erscheinung tritt. Das

1 Für die Tonkunst hat Carl Dahlhaus seine wichtigsten Bestimmungsmomente in der Monographie *Die Idee der absoluten Musik* (Kassel u. a. 1978) formuliert. Die Literaturwissenschaft spricht von »reiner Dichtung«, von »poésie pure«, die Bildwissenschaft von »abstrakter Kunst«. Vom außerkünstlerisch Absoluten – von Gott – losgelöst, strebt Kunst per se einen Status der Absolutheit an und wird so zu absoluter Kunst bzw. zu absoluter Musik. Vgl. auch jüngst Mark Evan Bonds, *Absolute Music. The History of an Idea*, Oxford u. a. 2014. Zum Begriff »Weltanschauungsmusik« vgl. Hermann Danuser, *Weltanschauungsmusik*, Schliengen 2009, S. 15–49.

Weltanschauungsmusik und »Redemptive Culture«

Anmerkungen zur transatlantischen Musikkultur um 1900

von Wolfgang Rathert (München/Berlin)

Vorbemerkung

Der Blick auf die nordamerikanische Musikgeschichte ist spätestens nach dem Ende des Kalten Krieges ein fundamental anderer geworden, auch in der deutschen Musikwissenschaft. Als 1970 auf dem Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress in Bonn über amerikanische Musik gesprochen wurde, geschah dies in deutlicher Unterscheidung zwischen den zentralen Gestalten der Klassischen Moderne, die – abgesehen von dem damals noch lebenden Strawinsky – immer noch vornehmlich der deutsch-österreichischen Musik zugerechnet wurden und den »Außenseitern« Ives und Varèse, wobei noch kaum eine Rolle spielte, dass ersterer eine gespannte Beziehung zur europäischen Tradition besaß und letzterer ein Transatlantiker war, der auf eine bemerkenswerte europäische Vorgeschichte zurückblicken konnte. Ging es der damals für einen fundamentalen Paradigmenwechsel stehenden (Nachkriegs-) Generation um Rudolf Stephan und Carl Dahlhaus – jener zeichnete für die Bonner »Außenseiter«-Sektion inhaltlich verantwortlich – also letztlich immer noch um die Verteidigung eines zwar kritischen, aber letztlich idealistisch-werkbezogenen Kunstbegriffs, gegenüber dem der Beitrag der nordamerikanischen Musik sich als nicht gewichtig genug erwies? Wir sind inzwischen skeptischer gegenüber historiographischen Modellen, die einem linearen oder selbst dialektisch verstandenen Fortschrittsbegriff (mit der Antithese von »Zentrum« und »Peripherie«) verpflichtet sind. Nicht wenige Musikwissenschaftler sind heute der Ansicht, dass dem »europäischen« 19. ein »amerikanisches« 20. Jahrhundert folgte und wesentliche Errungenschaften in der Musik des letzten Jahrhunderts gerade in der Distanzierung von einem ideologisch belasteten und erstarrten Wertekanon eingeleitet wurden. Stattdessen sollte man die Möglichkeiten ernst nehmen, die sich seit dem Ende des 19. Jahrhunderts in der Figur einer »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen« von europäischer und amerikanischer Moderne, von entgegengesetzten Stilbegriffen und schließlich sogar der Ablösung der Vorstellung der einen »Musik« (music) durch heterogene »Musiken« (musics) als innovative und hybride kompositorische Lösungen abzeichnen. Offensichtlich bildet diese Figur eine wesentliche Voraussetzung des äußerst dynamischen Prozesses, der die transatlantische Musikkultur im 20. Jahrhundert geprägt hat.

Kritik der Kunstreligion in antiromantischen Konzepten von Modernität 1900–1930¹

von Michael Fjeldsøe (Kopenhagen)

Der Frage nach der Kritik der Kunstreligion in antiromantischen Konzepten von Modernität wird in diesem Beitrag in erster Linie aus der Sicht der Neuen Sachlichkeit nachgegangen. Unter Neuer Sachlichkeit wird das Bestreben junger Komponisten der 1920er-Jahre verstanden, das Schaffen von Musik und Kunst auf eine neue Basis zu stellen. Diese Basis war grundsätzlich eine antiromantische, und sowohl die Aufgaben des Künstlers als auch der quasi-religiöse Umgang mit Kunstwerken sollten geändert werden. Als neue Parolen galten, dass Kunst brauchbar, nützlich und alltäglich sein sollte; sie sollte konkrete Aufgaben erfüllen statt als erhaben, sakral und in sich geschlossen gefeiert zu werden. Es ging dabei nicht nur um die Kunst, sondern auch um das Publikum: Es sollte eine neue Einstellung geschaffen werden, ein anderer Rezeptionsmodus. Dem Publikum sollte abgewöhnt werden, der Musik wie bei einem Gottesdienst entgegenzutreten.

Grundsätzlich handelte es sich um eine Auseinandersetzung mit der Sakralisierung der Kunst, die sich eigentlich erst zur selben Zeit, d. h. im frühen 20. Jahrhundert, voll entfaltete. Bevor die Revolte dagegen erfolgen konnte, musste die Voraussetzung geschaffen werden: die, um mit Peter Bürger zu sprechen, vollendete Ausdifferenzierung der Institution Kunst, deren Kern das L'art-pour-l'art-Prinzip bildet.² Dieser Zustand musste zuerst erlangt werden, nicht nur als ästhetische Ideologie, sondern zugleich als musikkulturelle Realität. Beispielhaft könnten genannt werden: die Durchsetzung von Konzertritualen, die Einhaltung der Stille vor, während und zwischen den Sätzen einer Symphonie, die Verdunkelung der Konzertsäle, das Verbot des Hereinlassens zu spät kommender Zuschauer sowie die Idee der Werktreue, die nie so strikt eingehalten wurde wie im 20. Jahrhundert.

In meinen Ausführungen werde ich mich auf einige Aspekte beschränken müssen. Nach einer kurzen Einführung in die Denkmodelle der Neuen Sachlichkeit³ werde ich Beispiele aus der Gattung Zeitoper, aus dem Bereich der Liedkomposition sowie

1 Es handelt sich hier um eine überarbeitete Fassung des am 6. Oktober 2011 im Hauptsymposium »Kunstreligion und Musik 1800 – 1900 – 2000« bei der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Kiel vorgestellten Beitrags.

2 Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1974, bes. S. 13–18, 34 f., 66 f.

Kunstreligion auf Amerikanisch am Beispiel Bob Dylan

von Richard Klein (Freiburg i. Br.)

»Then I'll stand on the ocean until I start sinkin' /
But I'll know my song well before I start singin' /
It's a hard rain's a-gonna fall«.
Bob Dylan

Den Begriff der Kunstreligion auf Bob Dylan anzuwenden, erscheint gleich doppelt fragwürdig. Erstens steht nicht fest, ob Kunstreligion überhaupt einen relevanten Erfahrungsgehalt unserer Gegenwart bezeichnet und es sich um mehr handelt als um eine historische Redeweise, die ihre Zeit gehabt hat. Dass in den letzten Jahren eine verstärkte akademische, vor allem literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit diesem Thema zu beobachten ist,¹ belegt bei allem Respekt noch keine soziale oder zeitdiagnostische Kapazität.² Es wäre z. B. wenig sinnvoll, Dylans Gospelphase oder seine »Never Ending Tour« mit den Kategorien Friedrich Schleiermachers zu erklären³ oder kunstreligiöse Vorstellungen des späten 19. Jahrhunderts auf eine Musik zu übertragen, die in einem radikal anderen kulturellen Raum entstanden ist und gehört wird als z. B. der *Parsifal*.

Zweitens ist Kunstreligion eine moderne europäische Kategorie und insofern ein Effekt der Säkularisierung wie der funktionalen Differenzierung. Erst im Zeichen

- 1 Vgl. z. B. Bernd Auerochs, *Die Entstehung der Kunstreligion*, Göttingen 2006; Albert Meier, Alessandro Costazza und Gérard Laudin (Hrsg.): *Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung*, Bd. 1: *Der Ursprung des Konzepts um 1800*, Berlin 2011, Bd. 2: *Die Radikalisierung des Konzepts nach 1850*, Berlin 2012, Bd. 3: *Diversifizierung des Konzepts um 2000*, Berlin 2014. Summarisch polemisch geistert der Begriff durch das Buch von Wolfgang Ullrich: *An die Kunst glauben*, Berlin 2011. In der Musikwissenschaft des deutschsprachigen Raumes gibt es keine größere, geschweige denn systematische Arbeit zum Thema zu vermelden; ein entsprechender Eintrag fehlt auch in den neuen Ausgaben der MGG wie des *Riemann-Musiklexikons*. Der Kurzartikel von Alois Halder im *Historischen Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Bd. 4, Darmstadt 1976, S. 1458 f., ist seit je nur für einen Grobüberblick zu gebrauchen.
- 2 Vgl. Heinrich Detering, »Was ist Kunstreligion? Systematische und historische Bemerkungen«, in: Meier/Costazza/Laudin, *Kunstreligion*, Bd. 1 (wie Anm. 1), S. 11–28. Dort auch weitere Literaturangaben.
- 3 Vgl. Friedrich Schleiermacher: *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*, Stuttgart 1997.

Popmusik und Kunstreligion. Theoretische Überlegungen*

von Bernd Sponheuer (Kiel)

I.

Es scheint ein weiter Weg von den metaphysischen Höhen der Kunstreligion des 19. Jahrhunderts zur kompakten Körperlichkeit der modernen Pop-Kultur. Von Musik als dem »Land des Glaubens [...], wo alle unsre Zweifel und unsre Leiden sich in ein tönendes Meer verwandeln« (Joseph Berglinger, 1799¹) bis zum glossolalischen »A Wop Bop A Loo Bop A Lop Bam Boom« (Little Richard, 1955²). Oder doch nicht? In einer bemerkenswerten Äußerung von Yoko Ono (zum Rhythmus in der Popmusik) heißt es: »There's an incredible energy in there. Like primitivism. And no wonder. It's a very healthy thing and no wonder it's like the heartbeat. It's almost like the other music appealed to a head plane, like brain music, and then they forgot about the body.«³ Transzendenzen, so scheint dies zu besagen, Entgrenzungen des Alltagsbewusstseins, hier wie dort – mag auch das, worauf referiert wird, jeweils anders geartet sein.

Dennoch: Die Gegensätze könnten auf den ersten Blick kaum größer sein. Gilt gemeinhin das Phänomen ‹Kunstreligion› als hehrste Variante eines elitären, metaphysisch und bildungsmäßig schwer beladenen Musikbegriffs, der in der Musikkultur des 19. Jahrhunderts unter dem Titel der »absoluten Musik« Gestalt gewann (um dann, wie man erzählt, von der Katastrophe des Ersten Weltkriegs Lügen gestraft zu werden), so erscheint demgegenüber die Sphäre der Unterhaltungsmusik, und vollends die der Popmusik des 20. Jahrhunderts, als Paradigma einer durchgreifend säkularisierten Musikpraxis, die sich aller Sublimierung, und gar metaphysi-

* Der Aufsatz erschien zuerst in: Friedrich Geiger und Frank Hentschel (Hrsg.), *Zwischen »U« und »E«. Grenzüberschreitungen in der Musik nach 1950* (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, 27), Frankfurt a. M. 2011, S. 23–34. Mit freundlicher Genehmigung der beiden Herausgeber wird er hier erneut abgedruckt.

1 Wilhelm Heinrich Wackenroder, »Die Wunder der Tonkunst«, in: *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*, hrsg. von Ludwig Tieck, Hamburg 1799, zit. nach der Ausgabe: Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Werke und Briefe*, hrsg. von Lambert Schneider, Heidelberg 1967, S. 204.

2 Auf der Single *Tutti Frutti*.

3 Zit. in: *Songwriters on Songwriting*, hrsg. von Paul Zollo, New York 1997, S. 252.

»Nova musica sacra« – Sakralisierungstendenzen in der spät- und postsowjetischen Musik

von Dorothea Redepenning (Heidelberg)

Im Schaffen zahlreicher Komponistinnen und Komponisten aus der ehemaligen Sowjetunion finden sich bemerkenswert viele Werke, zumal Instrumentalwerke, mit Titeln, die in einen religiösen, oft sogar liturgischen Zusammenhang gehören. Diese Vorliebe bahnte sich unter der engstirnigen Kulturpolitik der Breschnew¹-Zeit zunächst im Verborgenen an und entwickelte sich in dem Maße, in dem diese Komponisten im westlichen Ausland bekannt wurden und gerade mit ihren neosakralen Werken Erfolge feierten, zu einer Art Markenzeichen der spät- und postsowjetischen Musik. Zur Kontextualisierung und zum historischen Verständnis dieses Phänomens sind zwei Vorüberlegungen notwendig.

Erstens: Eine Kunstreligion, wie sie die westeuropäische Ideengeschichte im 19. Jahrhundert prägte, spielte in Russland zunächst keine Rolle. Weder Friedrich Schleiermachers Vorstellung von Kunstreligion noch die von der deutschen literarischen Romantik vollzogene Gleichsetzung von künstlerischem Erlebnis und Gebet, an denen Wilhelm Heinrich Wackenroder den Leser seiner *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797) teilhaben lässt, weder François-René Chateaubriands Abhandlung *Le Génie du Christianisme* (1798), die den katholischen Glauben als emotionales und ästhetisches Erlebnis feiert, noch Franz Liszts Aufruf, dass die Künstler nunmehr die Aufgabe der Priester übernehmen müssten,² sind in das russische Reich vorgedrungen. Hier tauchen vergleichbare Ideen erst an der Wende zum 20. Jahrhundert auf. Alexander Skrjabin ist der Künstler, der eine Kunstreligion eigener Prägung als tönende Metaphysik zelebriert³ und für seine Zeitgenossen Maßstäbe setzt. Dieses Verständnis von Kunstreligion ist dem literarischen Symbolismus ver-

- 1 Leonid Brežnev; russische Namen erscheinen im Haupttext in deutsch-phonetischer Umschrift. In den Fußnoten, in Literturnachweisen und im tabellarischen Anhang wird die wissenschaftliche Transliteration benutzt.
- 2 Formuliert in dem Artikel *De l'avenir de la musique d'église – Über zukünftige Kirchenmusik* (1834), in: *Franz Liszt, Sämtliche Schriften*, hrsg. von Detlef Altenburg, Bd. 1: *Frühe Schriften*, hrsg. von Rainer Kleinertz, Wiesbaden u. a. 2000, S. 56–59.
- 3 Die 7. Sonate (1911) trägt den Titelzusatz »weiße Messe«, die 8. Sonate (1912/13) »schwarze Messe«; *Le Poème de l'Extase* und *Promethée. Le Poème du feu*, ebenso das unvollendet gebliebene *Mysterium*, künden von Skrjabins persönlicher Kunstreligion.

Paradoxe Kontingenzbewältigung. Zur Ästhetik der Stille in der populären Musik

von Christoph Reinfandt (Tübingen)

Only by the form, the pattern,
Can words or music reach
The stillness
T. S. Eliot, *Burnt Norton* (1936), Part V
(= *Four Quartets I*, 1943)

Man kann Musik nicht hören, wenn man sie hört.
Peter Fuchs, »Vom Zeitzaubер der Musik« (1987)

Karlsruhe, den 1. März 2013 – die Sängerin und Komponistin Sophie Hunger kehrt nach einem souverän zwischen Intimität und Rock-Intensität vermittelnden Konzert für eine zweite Zugabe auf die Bühne des Veranstaltungszentrums Tollhaus zurück. Sie stimmt, zunächst alleine am Flügel, ihr Lied *Train People* an, das dann, harmonisch unaufgelöst und getragen von zartem mehrstimmigem Gesang der fünfköpfigen Band, mit den Worten »And while we are passing/The towns are passing/The homes are passing/Time is passing« verklingt. Während die Musiker bewegungslos den letzten Tönen nachlauschen, verharrt auch das Publikum andächtig, so dass ein langerer Moment der Stille entsteht, der für viele Zuhörer paradoxeise zu den Höhepunkten des Konzerts gehört.¹

Was genau ist hier geschehen? Die folgenden Überlegungen wollen erste Anhaltspunkte zur Beantwortung dieser Frage geben. Die Herausforderung ist dabei eine doppelte, erscheint Stille doch einerseits als das Gegenteil von Musik und andererseits als Gegenpol zu den nach Aufmerksamkeit strebenden und damit potentiell Lärm erzeugenden Strategien der populären Kultur – zumal unter den Bedingungen

1 Vgl. etwa Tina Schäfer, »Konzertbericht: Sophie Hunger live im Tollhaus Karlsruhe.« <http://www.regioactive.de/review/2013/03/03/konzertbericht-sophie-hunger-live-im-tollhaus-karlsruhes400dGr5CK.html> (02. 08. 2014): »Ein Höhepunkt des Konzerts war [...] der Schluss von *Train People*, bei dem tatsächlich einige Zeit niemand klatschte, um den berührenden Moment nicht zu zerstören und gerade die gemeinsame Stille zu genießen.« Die Studioaufnahme des Liedes findet sich als letzter Titel auf Sophie Hungers Album *1983* (2010). Eine für ZEIT ONLINE eingespielte Soloversion ist auf YouTube zugänglich.